

El 2011 de las sillas, banderas y martillos: notas sobre arte y manifestación social.

Mariairis Flores Leiva
Lucy Quezada Yáñez*

Resumen:
Nuestra ponencia pretende dar cuenta de una evidencia: el cruce entre arte y política producido por las obras de alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, con motivo de las movilizaciones sociales del 2011.
Realizaremos primeramente un recorrido por las obras, analizando los espacios de creación colectiva en que se originaron. Posteriormente, haremos referencia a su inserción exhibitiva dentro de la manifestación.
El concepto de desplazamiento – en una primera instancia literal – operará en tanto las obras se constituían en el movimiento mismo de la marcha. Secundariamente, este desplazamiento será también el de las lógicas de sus espacios de exhibición en relación al espectador, re-significándolas. Estas obras serán abordadas como una respuesta estética a una demanda que es política y, en ello, actualizan el vínculo entre esta última y el arte.

Palabras claves: manifestación, arte, política.

En el contexto de las movilizaciones por la gratuidad y calidad de la educación en Chile ocurridas durante el año pasado – y que hoy siguen estando activas -, surgen nuevas maneras de plantear las demandas a la opinión pública.



Fig. 1 Pintura colectiva gigante, emplazada en la Casa Central de la Universidad de Chile. Archivo FECH.

* Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile. mariairis.flores@gmail.com
Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile. lucyquezada@ug.uchile.cl

La forma más común en que se demuestra el malestar es a través de "marchas". Multitudes de más de cien mil personas se agolpan en las calles de todas las regiones del país para exigir lo que es un derecho, pero que para el Presidente Sebastián Piñera es - en palabras textuales - un "bien de consumo".[1]

En general, los medios escritos y televisivos destacaron con mucho ahínco la llamada "creatividad de la protesta", bajo la cual los modos de hacer visible las demandas fueron a través de acciones en la calle que iban más allá de la típica aglomeración de personas con pancartas. Actividades del tipo "flashmob", con una fuerte carga visual y performática vinieron a impactar a la opinión pública siempre permeada por la lectura que de ello hacían los medios de comunicación, evaluando estos nuevos modos de protestar positivamente, en relación directa a su coeficiente inventivo, vistoso y lúdico.

En este escenario es que surgen las obras de los estudiantes de Artes Visuales de la Universidad de Chile que serán analizadas aquí. La silla gigante, la bandera de billetes, el "guanaco"[2], la pintura colectiva y los martillos serán las obras que nos permitan repensar el estatuto de obra de arte y su relación con el campo que se conforma desde la historia y la oficialidad, ya que abrirán un espacio para su examen en relación al proceso colectivo y anónimo en que se generan, a la marcha como el sitio por excelencia para su exhibición y a la Universidad como lugar de su creación. En este sentido, el lugar que ocupa la Universidad de Chile dentro de las manifestaciones carga con una importancia otorgada por los 169 años de tradición, marcados desde su fundación por el compromiso con Chile de quiénes la integran. Los integrantes de esta casa de estudios, en concordancia con lo anterior, han sido partícipes activos de las demandas por los cambios sociales y políticos que se han suscitado en Chile. Es así entonces como los estudiantes de artes en particular actúan desde ese liderazgo que es también una responsabilidad, la cual asumen direccionándola hacia el restablecimiento entre el arte y la sociedad, en tanto se crea un vínculo que des-elitiza al arte al hacerlo transparente en la manifestación.

Ante esta relación que toca al arte, a los estudiantes y a la sociedad, emerge la Universidad como un actor que apadrina y hace espacio a la producción estudiantil. Comprender cómo se vincula la enseñanza universitaria en Chile con el campo del arte es fundamental y a la vez problemático en relación a lo que expondremos acá. Las artes visuales chilenas dependen estrechamente en su conformación como campo de las camadas de artistas que se forman año a año en la institucionalidad universitaria. Quien se aproxime a los modos en que se construye el panorama artístico chileno - galerismo, museos, curadores, historiadores, estetas - notará lo anteriormente descrito. La enseñanza del arte producido en y desde Chile se inicia en 1849 con la conformación de la Academia de Pintura. Tal como lo identifica el colectivo Estudios de Arte, en su primera publicación *"Del taller a las aulas: La institución moderna del arte en Chile",* desde la creación de la Academia hasta la proliferación de facultades de arte privadas en la época de los noventa *"todos son hechos que tienden a identificar en un solo relato al desarrollo del arte chileno con el de su institucionalidad académica"* (Berríos *et al.,* 2009, pág. 12)

De la estereotipación del arte latinoamericano a la confluencia entre arte y política

En el marco del arte latinoamericano, como territorio y concepto cruzado indeleblemente por la discusión de su pertinencia, es posible mapear ciertas cuestiones sintomáticas respecto al vínculo entre arte y política. De hecho, esta misma problematización del concepto permite vincularse a la política a través del debate que relaciona una palabra con la disputa por un territorio, una identidad y/o una cultura. Por otro lado, emerge también como síntoma cierta mirada mítica respecto a un relato unívocamente político que tendría el arte en Latinoamérica, haciéndolo emerger eminentemente panfletario y/o ilustrativo en relación a procesos políticos y sociales que lo caracterizarían: indigenismo, colonialismo, dictaduras, entre otros.



Fig. 2 Silla gigante en el frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile. Cortesía Rosario de la Maza

En este sentido, el diagnóstico lanzado por el curador cubano Gerardo Mosquera resulta ser un foco propicio para plantear este asunto. En una entrevista publicada en junio de 2011, al respecto dice: *"La cuestión es que el arte latinoamericano se ha especializado en arte político. Lo peligroso es que esto podría ayudar a construir un estereotipo más para tratar de sintetizar ese universo tan diverso que es América Latina, su arte y su cultura."* (Mosquera, 2011)

Este planteamiento es posible especificarlo aún más para situarnos en el contexto del arte chileno, en donde se tejen también relaciones en cuanto a cómo se percibe la producción artística nacional. La dictadura militar (1973-

1989) se vuelve la coyuntura que articula un relato que se torna dominante respecto a cierto modo de hacer arte que mira hacia lo político, en relación directa a la conformación de la llamada “escena de avanzada”[3] como una en donde prima la metáfora, la alegoría y la reversión del sentido dando origen a un arte conceptual, que responde a un deseo de evasión de los mecanismos de censura propios de un gobierno de facto.

Con lo anterior como telón de fondo, las obras que trataremos aquí vienen a tensionar el panorama que configura al mito del arte latinoamericano como ilustrativo y comprometido a modo de panfleto con la política. Y en modo particular, tensionan también el relato unívoco de un arte conceptual y críptico que se relaciona con la política en los límites de la censura dictatorial.

Ante todo, esta tensión se encuentra cruzada por la intencionalidad que anima a la creación de estas obras. De una conversación con Paula Urizar, estudiante que trabajó y coordinó la pintura colectiva formada por 264 retazos de tela de 1m², destacamos la siguiente declaración: *“Lo que buscábamos era reaccionar y responder en el momento a los fenómenos que estaban sucediendo”* (comunicación personal). La cuestión por la contingencia de las obras tiene particular importancia en cuanto éstas se distancian de los modos elitizados e institucionalizados que tiene el arte para configurar sus relaciones de recepción social. Al vincularse con lo social en tanto actualidad, es transparentado el mensaje a través de una demanda política y con ello, se posiciona al espectador en un espacio exhibitivo (la marcha) que le da lugar a esta apropiación del sentido. Ser parte de la marcha y encontrarse con estas obras suponía una experiencia estética que se volvía nítida en tanto el contenido del mensaje era visualmente reconocible por los espectadores, identificándose así con un objeto que, como obra, resumía en un contenido visual una intención política. Todas las obras recurrían a la monumentalidad como recurso visual. Tenga o no este aspecto la impronta decidida del impacto sobre el espectador, lo cierto es que facilitaba la confluencia entre la obra y los asistentes y la marcha. De este modo, se generó una dimensión que desbordó lo panfletario o

ilustrativo para pasar a ser, ante todo, un espacio de ideal encuentro entre arte y espectador, ya que ambos se ubican en un mismo nivel.

En general, todas las obras tratadas aquí hacen operar esta tensión respecto a la relación entre arte, política y recepción del espectador. Identificada ésta como una primera característica que las unifica, podemos observar que desde esa contingencia que las obras portan intrínsecamente es que emana otra característica que les es común.

Más que una particularidad específica en lo formal, esta segunda característica compartida estaría más inclinada a erigirse como un *leit motiv*. Con esto hacemos referencia también a esa cierta responsabilidad de la que hablábamos antes, la cual asumirían los estudiantes de artes plásticas de la Facultad al momento de decidir por la creación de elementos concretos y visuales para las marchas. En palabras de Rosario de la Maza, estudiante que participó activamente en la creación de la silla gigante, *"para cada marcha sabíamos que teníamos que tener algo, pero eso no era algo que se conversara"* (comunicación personal). Lo anterior nos permite identificar una suerte de conciencia colectiva. Además, ello se confirma en el hecho de que en cada marcha salían a la calle nuevas obras, generadas cada una en grupos que si bien confluían institucionalmente, no generaban canales de comunicación para establecer acuerdos al respecto. Así, la responsabilidad frente a la producción visual de la marcha era tácitamente asumida por los estudiantes. Por otro lado, ese "algo" al que se refiere Rosario nos permite entrar en la discusión sobre el estatuto de las obras producidas. El carácter contingente se hacía sólo posible a través del llamado a participar en las obras colectiva y anónimamente, en donde la cuestión de la urgencia hacía pasar por alto cualquier espacio para el debate acerca de qué era lo que se estaba haciendo. ¿Era un ejercicio de taller (al ser la pintura gigante, por ejemplo, generada como idea en una clase de la Facultad), un proyecto, una obra de arte? La indeterminación respecto al estatuto artístico es así otra característica

que cruza las obras y parece ayudarlas a ser transparentes en una relación carente de distancia con el espectador.

Si bien cuando las obras avanzan con la marcha, lo único que el espectador-manifestante sabe es que son producidas por alumnos de la Universidad de Chile - específicamente de la Facultad de Artes -, en un acercamiento a los grupos que dan origen a las obras nos encontramos con distintas opiniones, algunas más político-militantes que otras. Por ejemplo, la pintura gigante emplazada en la fachada de la Casa Central de la Universidad de Chile, tenía escrita en la parte superior una corta pero concisa frase que apelaba a las autoridades. Según lo relatado por Paula, quienes estaban en el proyecto sentían que en esa primera obra debían decir algo que todos fuesen capaces de incorporar, por ende, la frase debía ser corta e incisiva. Rápidamente comenzó una lluvia de ideas, que tuvo a la siguiente como resultado: “La educación no cabe en tu moneda”. El juego de palabras era claro y abierto a múltiples sentidos; la educación no puede ser abarcada ni comprendida por el lucro, por La Moneda - como casa de gobierno - ni tampoco por la clase política, caracterizada por acuerdos al margen de la opinión popular. Al ser la pintura gigante una de las primeras obras, y ser además la única con un mensaje escrito, hace parecer que luego las demás producciones ya no necesitaron de una frase directa; el lenguaje se desplaza y da paso a la pura visualidad. En este sentido, la postura de quienes realizaron el guanaco actúa también desde una impronta, dejando atrás el mensaje escrito y directo, pasando ahora a explotar el coeficiente de exhibición pública a través del gesto de quemar el guanaco en medio de la marcha. En palabras de sus creadores:

> *La improbable posibilidad de incendiar un objeto con tantas horas de trabajo invertidas, con la calidad de factura que poseía, en el seno de una sociedad altamente individualista y mercantil, causó que su ejecución generara un shock. Incomprensión nacida de una violencia que ahora nosotros ejercíamos, pero no mediante el orden material sino a través del plano de los símbolos.* (Estudiantes de arte, 2011)

De este modo, las distintas intencionalidades políticas y sociales que cruzan particularmente a cada obra permiten dibujar sus diferencias. Sin embargo, estas se disuelven para dar paso a un deseo que les es común.

Adentrándonos aún más en las particularidades que las obras presentan, queremos referir al gesto de la bandera hecha con billetes serigrafiados, y cómo ésta se constituye en una obra artística, puesto que corresponde a una *forma de expresión* específica y propia del lenguaje del arte. La bandera quiere hacernos reflexionar sobre una cuestión precisa y concisa: Chile es un país al que sólo le importa el capital y por eso es capaz de venderlo todo, de transformar en dinero hasta la bandera, que es el símbolo que nos identifica como nación. Esto podría ser dicho por cualquiera de forma mucho más simple; por ejemplo, comprando una bandera chilena y dibujándole un signo peso en la estrella. El mensaje es el mismo, sin embargo el gesto es distinto. Es común ver una bandera rayada así, no obstante el hecho del trabajo y la visualidad que genera apelan al espectador de modos distintos, pero en términos perfectamente comprensibles.

En la misma vía de construcción de un lenguaje artístico, de protesta y relacionado a lo político es que surgen los martillos. Estos pertenecen a un imaginario fácilmente reconocible, pero que podría debilitar su reconocimiento al pasar por una cuestión generacional y de acceso cultural. A pesar de y más allá de ello, la recepción de esta obra podría pasar por sobre la cuestión del reconocimiento de estos martillos como *los de Pink Floyd*, para corresponder con una valoración respecto al trabajo que representan como herramientas, además del trabajo que exhiben en su elaboración misma como obras.

La producción artística en el nuevo territorio de la marcha: sujeto y desterritorialización.

En un análisis con tintes sociológicos, Sergio Rojas (2006), filósofo chileno, Director del área de Estética de la carrera de Teoría e Historia del Arte y director de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis, en el marco del seminario internacional "Ciudadanía, Participación y Cultura" realizado en 2006, plantea una serie de conceptos e interrogantes en torno al primer despertar social que nuestro país vivió durante ese mismo año: la llamada por los medios "revolución pingüina". Estas manifestaciones, que se dieron entre abril y junio del año ya nombrado, operan como una suerte de prefacio a lo que está aconteciendo en nuestro país desde el 2011. El seminario se lleva a cabo hace seis años atrás, en medio del panorama de la llamada post-dictadura o "transición a la democracia". Hasta ese momento, se identifica a la sociedad chilena con un estado de sopor, de conformidad; *cualquier cosa era buena* después de 17 años de dictadura, y es ese aletargamiento el que impide que los chilenos se percaten de que en los noventa la clase política no hace más que asentar el modelo neoliberal descarnado implantado por Pinochet. Las nuevas generaciones, que crecen o nacen en los 90, no heredan los miedos y se enfrentan de manera crítica a la sociedad de la cual son parte.

Para Rojas (2006), los manifestantes aparecen en la marcha como *sujetos*, en tanto ésta se configura como producción estética que es también *producción de subjetividad.* En consecuencia, dicho sujeto empoderado - otrora individuo - no existiría como tal antes de la manifestación.



Fig. 3 Martillos en la marcha. Cortesía Rosario de la Maza.

En lo que toca a las obras tratadas aquí, esta relación se revertiría.Los estudiantes de artes visuales no emergen como *sujetos* ni como *autores* que intentan visibilizarse, sino que, a través de la institución académica de la que son parte (se marcha

con el lienzo de la Facultad), vuelven transparente el mensaje disolviéndose como individuos a partir del anonimato de la obra. La importancia del sujeto es ahora la de la multitud, como aquella colectividad que desea una sociedad más justa.

En este mismo marco es que Rojas (2006) se pregunta por el “destinatario” de las obras, destinatario que ya no es sólo la clase política que está siendo directamente interpelada. En particular, las obras analizadas acá nacen con la marca de una intencionalidad social; son creadas para que todos los ciudadanos, sean o no partícipes de la marcha, se re-conecten como espectadores con una demanda que es política y vehiculizada estéticamente desde el arte. Y esta relación sólo es lograda a partir del estatuto incierto de las obras, el carácter anónimo y colectivo y la marcha como espacio de exhibición.

De cierto modo, la producción artística que se moviliza políticamente responde a muchas de las preguntas acerca de la dimensión estética de la manifestación, a razón de que es producida desde la misma. Si bien el objeto de estudio de Rojas (2006) parece ser la amplitud de expresiones sociales a partir de deseos comunes, identifica que éstas no siempre provienen de una forma de expresión determinada. Al respecto se pregunta, “*¿acaso esta dimensión estética de la participación ciudadana podría ser considerada como un aspecto de la cultura, o es sólo un medio circunstancialmente adecuado para comunicar los “contenidos” de determinadas demandas?”* (Rojas, 2006) La expresión acá analizada no es institucionalizada en un sentido castrador o impositivo, puesto que si bien estas obras se originan al alero de la institución, su relación con ella es más amable dado que es el espacio que otorga posibilidad a los estudiantes, aportando también en la construcción de la misma universidad. Es en este sentido que sus producciones pasan por la elección de formas de expresión con las que se relacionan a diario, en referencia obvia a los soportes artísticos.

Al responder al diagnóstico acerca de la desterritorialización de las prácticas artísticas en Latinoamérica, podemos ver cómo estas obras generan nuevas maneras de entender el espacio exhibitivo desde este concepto. Abordamos aquí la cuestión por la desterritorialización más allá de su rendimiento respecto a la interdisciplinariedad del arte y el desdibujamiento entre las distintas prácticas. Proponemos apropiarnos de él para referirnos a un desvío que se hace de un territorio delimitado y constituido por la escena del arte. El alejamiento de las obras, de lo que es su territorio por excelencia, las lleva a reapropiarse del espacio público en un momento convulso socialmente, re-significándose también la interacción que la obra mantiene con su entorno, siendo esto crucial para pensar la desterritorialización desde el desvío que comporta una relación transparente entre arte y espectador, atravesada ante todo por la política. Los nuevos procesos y transformaciones que el territorio del arte está viviendo a nivel global funcionan como el escenario que permite a los artistas transitar en la expansión colectiva de sus prácticas, en la torsión del autor individual por el anonimato colectivo y en la manifestación como espacio exhibitivo desmarcado de la galería o el museo.

Tal como se plantea en la convocatoria a estas jornadas, el artista se ha lanzado por la inclusión de una impronta comunicativa en sus obras, reformulando así el estatuto artístico. La instancia de la marcha cumpliría a cabalidad con lo expuesto, porque permite a los artistas una comunicación fluida entre lo que están haciendo, quiénes lo están recepcionando y lo que está pasando en la contingencia nacional, reformulando sin lugar a dudas la manera de entender cómo se constituye el arte en nuestros días al cruzarse con la política, y con un espectador-manifestante que se hace parte de ella.

Notas:

[1] Referencia en Radio Cooperativa al discurso pronunciado por el Presidente Sebastián Piñera en la inauguración de la sede en San Joaquín del DUOC-UC (institución privada de educación superior), con fecha 19 de Julio de 2011. http://www.cooperativa.cl/presidente-pinera-la-educacion-es-un-bien-de-consumo/prontus_nots/2011-07-19/134829.html

[2] La denominación "guanaco" hace alusión al carro lanza aguas usado por Carabineros de Chile para disuadir manifestaciones. El nombre es tomado de un mamífero que habita el norte de Chile y se caracteriza por escupir.

[3] Concepto acuñado por Nelly Richard. Véase RICHARD, N. 2007. Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Referencias bibliográficas:

BERRÍOS, P.; CANCINO, E.; GUERRERO, C.; PARRA, I.; SANTIBÁÑEZ, K.; VARGAS, N. 2009. De la institución del arte moderno al moderno arte de la institucionalización. En Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile. Santiago: Estudios de Arte, pp. 11-33.

MOSQUERA, G. Entrevista por Carolina Castro. <http://www.artishock.cl/2011/06/gerardo-mosquera-las-nuevas-generaciones-forzaran-a-chile-a-que-se-abra-mas/> [24 de Agosto de 2012]

RICHARD, N. 2007. Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

ROJAS, S. Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica. <http://www.philosophia.cl/articulos/Estetica_y_participacion_ciudadana.pdf> [24 de Agosto de 2012]

*Artículo de prensa Facultad de Artes Universidad de Chile, "Artes Visuales presente en marchas por la educación" <http://www.artes.uchile.cl/noticias/73651/artes-visuales-presente-en-marchas-por-la-educacion> [24 de Agosto de 2012]